

anécdota a un universo abstracto, desligado de todo. Aunque la Bertini está, a mi juicio, por debajo de Hesperia, de la Borelli y, sobre todo, de la sublime Menichelli, es evidente que la *diva* logra fascinarnos por el simple hecho de remitirnos a cierta esencialidad femenina. La imperfección fotográfica, incluso, contribuye a acercarnos al mito. La Bertini parece estar luchando conscientemente contra la temporalidad cinematográfica, y su violento esfuerzo se ve recompensado por los instantes en que logra ejercer sobre nosotros una fascinación auténtica.

6) *El fin de Fru-Fru*. La muerte es el epílogo necesario. La *diva* fallece, no de una pulmonía o de tisis galopante (tales precisiones médicas son siempre omitidas), sino porque la vida *no es para ella*. Su accesoión al mito tiene como precio la vida misma (esa frase, lo juro, es mía, y no aparece en los intertítulos), porque se trata de un mito que no puede existir sino en un universo absoluto. La muerte de la *diva*, al margen de la moraleja totalmente anodina que de la trama del film se deduce, entraña un reproche al mundo. Ella, demasiado grande, demasiado bella, nos abandona porque no puede coexistir

con nosotros, miserables pigmeos que comemos tres veces al día y tratamos de cumplir con todas nuestras necesidades fisiológicas. Lo curioso del caso es que el espectador cinematográfico de todos los niveles no ha podido sustraerse a esa sensación, y la reciente muerte de Marilyn Monroe lo prueba. El único triunfo posible del mito es la muerte, de la que se nos hace a todos responsables. Hay que imaginarse a un público italiano de los años 1915-1920 agobiado por las miradas agónicas lanzadas por las *divas* en sus mil últimos momentos.

7) *Conclusión*. En resumen, el cine de las *divas* no existe sino como vehículo del mito. A diferencia de Hollywood, que acondicionó un Olimpo en el que los mitos podían respirar a sus anchas, el cine italiano de aquellos años no logró sino comprobar su impotencia para dar cabida a esas fuerzas de la naturaleza que fueron las *divas*. Mitos devoradores y devorados, se sirvieron del cine para agotarlo y reducirlo a una impotencia total. El aficionado al cine puede ver en la Bertini y compañía a sus peores enemigas, pero, eso sí, a las enemigas más hechiceras que hayan existido, como diría Delly.

y se lanzará a construir el interior de una locomotora, etcétera.

Las personas que piensan que el teatro es creación también suelen pensar que es una experiencia mística, una religión, una transmutación, o bien un asesinato; pues bien, a su vez, las que piensan que el teatro es diversión lo consideran una industria.

Como usted sabrá, el problema vital de toda industria, es el mercado. ¿Cómo se domina un mercado? Conociendo las necesidades del consumidor. ¿Si compra usted un Volkswagen, qué pretende obtener? Economía. ¿Y qué, si compra usted un Rolls-Royce? Elegancia. Es natural, entonces, que la empresa fabricante de los Volkswagen esté tan atenta en producir el coche más económico, como la del Rolls en producir el más elegante. Pásese usted veinte años montando comedias vagamente graciosas y tenuemente románticas, y tendrá usted un público de treinta o cuarenta mil espectadores que con sólo ver su nombre en la cartelera pagarán los doce pesos para ver lo que usted presenta; déles un día un plato fuerte, digamos *El despertar de la primavera* y no los volverá a ver en su vida; es como embotellar permanganato en envase de coca-cola. Recuerde esta máxima: "El industrial debe tener en la frente, a la vista de todo el mundo, un letrero que especifique claramente lo que ofrece": ¿Quiere usted reír? Hágalo con Nadia. ¿Quiere usted llorar? Hágalo con Libertad Lamarque. ¿Quiere usted sentirse conmovido por el buen corazón y mejor trasero de una prostituta? ¿Quiere usted horrorizarse de la hipocresía de ciertos ricos? ¿Quiere usted saber cuál fue la última aberración que se le ocurrió a Tennessee Williams? ¿Quiere usted saber quién asesinó a la Dama del Alba?, etcétera.

Una industria debe estar económicamente sana. Supongamos que Manolo Fábregas quiere montar *La maestra milagrosa*. ¿Cuántas gentes responden al estímulo "Manolo Fábregas"? Digamos un número A. ¿Cuántas gentes vieron *Locura de amor?*, B. ¿Cuánto cuesta traer a Aurora Bautista?, C.

Si $A+B-C$ es mayor que A, la cosa es factible.

Si $A+B-C$ es menor que A, no lo es.

El grave defecto de este concepto del teatro consiste en que produce un organismo subordinado al más imbécil de todos los elementos del fenómeno dramático: el público. ¿Me mira usted con incredulidad? Vea usted las gráficas y los electroencefalogramas; son de lo más elocuente.

(Don Horacio Recto me mostró las gráficas y los electroencefalogramas y comprendí que tenía razón: sólo las acomodadoras son más tontas que el público.)

LOS RECONSTRUCTORES se apoyan no en un concepto, sino más bien en una equivocación, que consiste en suponer que cada obra dramática tiene una sola interpretación correcta... la suya. Es una equivocación, porque la obra ideal existe, en todo caso, sólo en el cerebro del autor; en el momento en que éste la escribe, está produciendo una multitud, que son las interpretaciones que hará del texto cada uno de los lectores, de acuerdo con su raza, condición, sexo, clase social, etcétera. ¿Ha visto usted la *Comédie Française*? Son grandes reconstructores.

TEATRO

¿Qué es el teatro?

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

(Entrevista al doctor Horacio Recto, celebrada en la ostionería La Perla de Veracruz.)

No tengo la más remota idea (me contestó mi erudito entrevistado cuando le hice la pregunta que sirve de título al presente artículo, y prosiguió:) y conste que a resolver esa cuestión he dedicado los treinta más floridos años de mi vida.

"*Theatre, is abridgment*" —me dijo Winston Churchill, "el teatro es resumen". No vaya usted a pensar que me refiero al conocido estadista inglés. No son ni siquiera parientes. Este es el famoso autor dramático que actualmente cumple una condena en la penitenciaría de Oklahoma. Antes de caer en desgracia, adaptó al teatro las obras completas de Thomas Wolfe, de Virginia Woolf y *Peter and the Wolf*. Su máxima es: "En vez de leer una novela de novcientas páginas, vea usted un espectáculo de dos horas y media." Actualmente está trabajando en una comedia musical basada en la *Historia de los papas* de Ranke. Éste no es más que uno de tantos conceptos contradictorios. Verá usted:

En términos generales puedo distinguir cuatro corrientes de pensamiento: la de los que creen que el teatro es creación, la de los que creen que es diversión, la de los que creen que es reconstrucción, y la de los que creen que es imitación. Todos están equivocados, como demostraré a su debido tiempo.

El primer grupo de nuestra clasificación, la de los CREADORES, no es un grupo propiamente dicho, sino muchos, formados respectivamente por un creador y

sus discípulos. Estos grupos se odian entre sí francamente, o en secreto, pero se odian. La principal labor de cada creador consiste en convencer a sus discípulos de que ellos son creadores también. Excuso decirle que es una labor ardua e ingrata; ardua, porque es difícil convencer a alguien que no ha dado golpe de que sí lo ha dado, e ingrata, porque una vez convencido el sujeto, se lanza al mundo a formar otro grupo que odiará al primero. Los frutos de esta escuela, o concepción, son abundantes, y algunos de ellos interesantísimos. Se me viene a la mente, como ejemplo, la famosa *mise en scène* que Beck hizo de *Hamlet*, con un enano en el papel principal, un negro en el de Ofelia, dos bicicletas parlantes en los de Guildenstern y Rosenkranz, y una *boa constrictor* en el de Gertrude. Una obra que pertenece al mismo género es la famosa de Roland Zenobius llamada *Mac becomes a pot*, en la que el personaje central es una cafetera, nadie sabe por qué.

Salta a la vista que el gran defecto de este concepto del teatro es que encierra en sí mismo una contradicción: un creador es el que saca algo de la nada, es decir, es un dios, ergo un dictador. Los autores creadores (casi todos los autores se creen creadores y algunos lo son) estarán incómodos si acotaciones tales como *suspira* o *sale por la derecha* no son respetadas rigurosamente. Un director creador le exigirá al autor que escribió una pieza histórica que la convierta en una fábula de La Fontaine. Un escenógrafo creador leerá la acotación "el decorado representa una sala Luis XVI",

Los reconstructores creen a pie juntillas en la Historia del Arte, en la Historia del Teatro, en la Historia Universal, en la Enciclopedia Espasa Calpe, en la Real Academia de la Lengua y en el Directorio Telefónico.

Los IMITADORES creen que la vida no es un sueño, sino que es vida y que está llena de significados; creen que vale la pena de ser copiada y que repitiendo la copia noche tras noche llegarán a pro-

ducir en los espectadores la impresión de que están vivos, lo cual —como usted puede ver fácilmente— es, en la mayoría de los casos, una equivocación lamentable. Los espectadores, en general, no están vivos, sino sólo funcionando, que son dos cosas muy diferentes.

(En ese momento, don Horacio Recto se comió un ostión envenenado y dejó de funcionar. Así terminó, de una manera trágica, la entrevista.)

una despierta sensibilidad y un innegable don de observación.

EXAMEN. *La casa grande* es una novela construida directamente sobre un hecho real: la huelga de los peones de las fincas plataneras en la costa de Colombia hace aproximadamente veinte años, que fue aplastada mediante la intervención del ejército. Este dato permite suponer que la novela de Cepeda Samudio es meramente una crónica novelada con pretensiones de crítica social; pero el libro nos sumerge de inmediato en una realidad muy diferente, una realidad que, hay que aclararlo de inmediato, es esencialmente de novelista. Con esto quiero decir que el autor no busca reproducir directamente los sucesos, sino entregarnos su esencia mítica, lo que ellos tienen de ejemplar, lo que queda para siempre, más allá del tiempo, la moral y la justicia, grabado en el centro de nuestra experiencia vital. Para lograr esto, Cepeda Samudio ha tomado el hecho central y lo ha despojado de todo lo superfluo, lo exterior y particular, para trabajar nada más con los elementos esenciales, capaces de revelar el verdadero sentido de la historia. En el transcurso de la narración cada uno de los distintos protagonistas de la historia va tomando sucesivamente la palabra de una manera indirecta; pero lo hacen despojados de toda individualidad, transformados en meras fuerzas, en símbolos, que representan los distintos aspectos bajo los que la realidad se manifiesta. Así, cada soldado es el Ejército; cada hombre, cada mujer es el Pueblo; y en el lado contrario, en el de los terratenientes, oímos tan sólo al Padre, a la Hija, al Hermano. No se trata, sin embargo, de olvidar la realidad, sino de llegar a ella en el sentido más profundo, como artista. Al final todos estos elementos se unen y el lector siente que el suceso se abre para él, fijo para siempre, convertido en mito, en verdad eterna, por la lúcida conciencia del creador. Una forma de vida ha llegado a su fin, devorada por el flujo incontenible de la historia, y de ella nos quedan la nostalgia y el dolor de sus representantes; del otro lado, la sangre de los caídos fecunda la tierra sobre la que se levantará la nueva vida, mientras de los ciegos instrumentos de la destrucción, servidores de un orden del que también son víctimas, sólo se salvará lo que en ellos mismos hay de Pueblo.

La efectividad con que Cepeda Samudio se sirve de las distintas técnicas empleadas para construir el relato (desde el diálogo objetivo, totalmente despersonalizado, hasta la narración subjetiva cuyo ritmo es dictado por el fluir de la conciencia, pasando por la simple anotación del tiempo y lugar), la riqueza directa y viril de su lenguaje y sobre todo la extraordinaria sensibilidad que demuestra la forma de acercarse a la historia, nos revelan a un verdadero novelista, que, más allá de las influencias que todavía se advierten en él, tiene ya un lugar dentro de la narrativa latinoamericana.

CALIFICACIÓN. Muy bueno.

—J. O.

LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA. *100 imágenes del mar*. Nota, selección y algunas versiones por Jaime García Terrés. Colección Poemas y Ensayos. Universidad Nacional Autónoma de México. 1962. 109 pp.

NOTICIA. Como el seleccionador señala en su breve y precisa introducción, intentar una verdadera compilación antológica de poemas sobre el mar hubiera sido una labor demasiado vasta y quizá imposible. No se trata, pues, de una antología, sino de una selección en la que se ha permitido intervenir inclusive al azar. Un cierto orden interno guía, sin embargo, la presentación de estas imágenes en las que están presentes Dante y Joseph Conrad, Antípater de Salónica y Hölderlin, Ramón López Velarde y Dylan Thomas, el Poema de Quetzalcóatl y Melville, James Joyce y Sor Juana Inés de la Cruz, unidos por el común tributo al mar: "Vínculo y distancia al mismo tiempo", como apunta García Terrés.

EXAMEN. Todo lector ha cedido alguna vez a la tentación de abrir un libro al azar y buscar en la página descubierta alguna revelación momentánea. Con el mar como punto de partida, rigiendo ya en cierto sentido la naturaleza del encuentro, preparándolo, este libro se presta excepcionalmente para este tipo de revelaciones. Cada una de sus páginas nos depara una gozosa sorpresa. La diversidad de las imágenes, las diferentes perspectivas desde las que cada poeta nos entrega su tributo a la belleza sugestiva y terrible del mar, sugieren el ritmo cambiante y eterno del oleaje. Esa misma diversidad se convierte en un maravilloso tributo a la riqueza del espíritu humano, de la que el libro nos entrega una prueba irrefutable y hermosa. Puede decirse, con rigor, que en muy pocas antologías la poesía aparece como algo tan vivo e inmediato, tan entrañable y tan nuestro. En este sentido *100 imágenes del mar* es un libro al que se puede volver siempre, con la seguridad de encontrar en él una respuesta.

CALIFICACIÓN. Sugestivo.

—J. O.

REFERENCIA. Alonso de Ercilla, *La Araucana*. Nuestros Clásicos, Prólogo de Arturo Souto. UNAM. México, 1962. 780 pp. Dos tomos.

NOTICIA. El autor de *La Araucana*, Alonso de Ercilla (1533-1594) nació en Madrid. Recibió una mediocre educa-

ción y tuvo pocas lecturas; pero desde muy joven sintió gran gusto por los viajes. Se embarcó para América en una expedición de la flota. Cuando tenía 23 años llegó a Lima, y ahí se unió al ejército español que salió a combatir a los araucanos que se habían rebelado en Chile. En este país participó en varias batallas contra los indios, y comenzó a escribir su poema épico. Al terminar la guerra, el gobierno español no recompensó justamente a los soldados, y Ercilla se sintió defraudado. En 1563 regresó a España, y pocos años después publicó la primera parte de *La Araucana*, y más tarde las otras dos partes de las tres que consta su obra. La suerte le fue favorable: su epopeya alcanzó una rápida fama, y además el poeta recibió varias herencias. Fue diplomático y emprendió algunos viajes por Europa y África.

EXAMEN. En el siglo XVI se intentó un resurgimiento de la poesía épica; pero la mayoría de los poemas heroicos eran demasiado retóricos y artificiales. El descubrimiento del Nuevo Mundo se convirtió en una fuente de inspiración para muchos poetas, y se escribieron innumerables epopeyas con temas americanos; pero pronto cayeron en el olvido al pasar la moda, y casi sólo ha sobrevivido *La Araucana*; aunque su autor fue un mediocre literato, supo imprimirle una gran vitalidad a su obra, la cual, no obstante todos sus defectos de forma y su gran extensión, continúa leyéndose hoy día. *La Araucana* no sólo puede considerarse un poema español renacentista, sino también como la primera gran obra literaria de América. Esta epopeya narra la lucha sin cuartel entre españoles y araucanos, pero gran parte de las simpatías del autor están con los indígenas vencidos, a los que convierte en héroes por el valor que demostraban en el combate.

CALIFICACIÓN. Magnífico.

—C. V.

REFERENCIA. Alvaro Cepeda Samudio. *La casa grande*. Ediciones Mito. Bogotá, 1962. 220 pp.

NOTICIA. *La casa grande* es la primera novela de este escritor colombiano, radicado en Barranquilla, donde dirige un periódico. Anteriormente Cepeda Samudio había publicado también un libro de cuentos, un tanto inmaduro, en el que prevalecía la influencia de William Saroyan, pero que revelaba ya